

台港及海外中文报刊资料专辑

造型艺术 研究

第1辑

书目文献出版社



编 后 记

本辑为台湾、港澳地区的艺术研究专辑，收入的文章有这样三类：第一，上述地区艺术创作的现状与动态；第二，上述地区的艺术家及作品介绍；第三，对我国传统艺术与西方现代艺术的研讨。收入这些文章旨在使广大读者了解，台湾、港澳地区的文化，也是中华民族文化整体中的一部分；同时，也为研究上述地区艺术发展的同志提供一些资料。

《祖国台湾的书画艺术一瞥》的作者，在文章中写了这样几句话：“最近几年，祖国大陆与台湾的国画界，……已稍有往来，我们期望这种交往不断扩大，台湾国画界可以从母体上接受深厚传统的乳汁，大陆国画界也可以从台湾国画界吸收一些新鲜的营养，而共同促进母体文化更加的茁壮、繁荣。”由此，可见台湾知识界思想感情之一斑。

造型艺术研究 (1)

——台港及海外中文报刊资料专辑
北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版
(北京市文津街六号)
河北省南宫市印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7印张 179千字

1986年10月北京第1版 1986年10月北京第1次印刷

印数1—2,000册

统一书号: 8201·19 定价: 1.80元

〔内部发行〕

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展，广大科学研究人员，文化、教育工作者以及党、政有关领导机关，需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术研究动态。为此，本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》，委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料，系按专题选编，照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句，一般不作改动（如有改动，当予注明），仅于每期编有目次，俾读者开卷即可明了本期所收的文章，以资查阅；必要时附“编后记”，对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的，蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章，以及渲染淫秽行为的文艺作品，概不收录。但由于社会制度和意识形态不同，有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异，甚至对立，或者出现某些带有诬蔑性的词句等等，对此，我们不急于置评，相信读者会予注意，能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字，一望可知是指台湾省、国民党中央而言，不再一一注明，敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格，本专辑一律采取竖排版形式装订，对横排版亦按此形式处理，即封面倒装。

本专辑的编印，旨在为研究工作提供参考，限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理，慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

目 次

绘 画

如何欣赏二十世纪的现代美术	张元茜	一
祖国台湾的书画艺术一瞥	吴步乃	五
美术家谈创作方向	《艺术家》月刊社记录	六
找回失去的真朴——与王季迁先生谈中国画	管执中	八
已故台湾名画家李仲生:		
李仲生的艺术生涯	郭冲石	二三
李仲生年谱	《艺术家》编辑部	三九
李仲生答客问	郭少宗	三一
关于李仲生何时开始研究前卫艺术的考据	《艺术家》资料室	三三

书法、篆刻

陈曼生的书法篆刻艺术	王冬龄	三五
宋代书法家米芾		
行书学博士米芾	骆恒光	三九
米芾的性格	黄 简	四七
米芾行书法举隅	骆恒光	五二

雕 塑

雕塑教育要从根做起——留学海外雕塑家座谈会	郭少宗记录	六四
台湾雕塑家郭文岚:		
郭文岚的雕塑展	何明绩	六八
雕刻家郭文岚一席谈	刘晔仪访问	七〇

摄影艺术

狂傲的摄影天才——雷门	徐宏义	八〇
-------------	-----	----

工艺美术

这一年——七十二年现代陶艺的发展	方 叔	八六
走向奔放的时代	方 叔	九二
今日香港陶艺	谭志成	九七

建筑艺术

中国的建筑与中华文化	曾愉生	一〇二
------------	-----	-----

舞 蹈

舞蹈与我——兼谈美国现代舞	游好彦	一〇六
---------------	-----	-----

艺坛动态

记纽约华裔画家作品展	朱晨光	一一〇
追记澳洲华人美术家协会首届美展	华 仁	一一二

补 白

江苏盆艺——清韵流泉		七
------------	--	---

如何欣賞二十世紀的

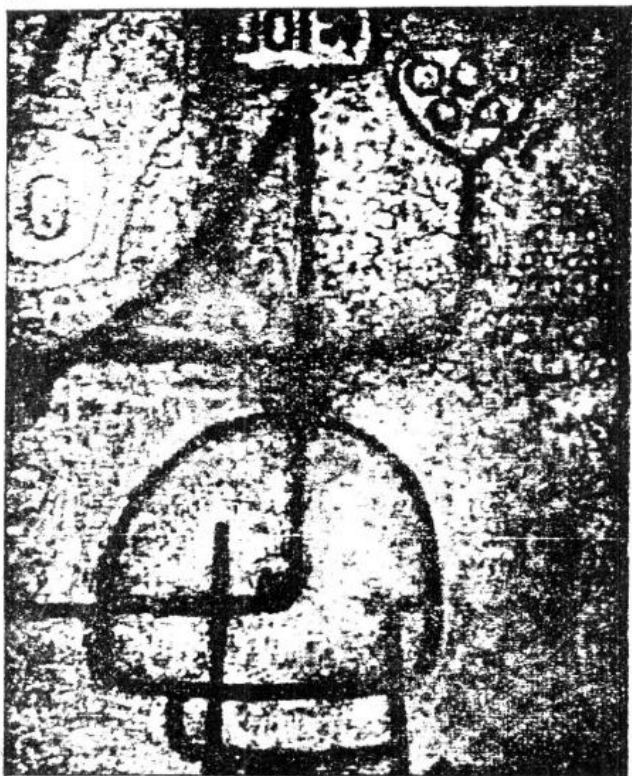
現代美術

張元茜

這是一個十分有趣而重要的問題，回顧整個美術史，從沒有任何時代像二十世紀般那麼多變而燦爛，但許多青年朋友卻常「質問」我一個問題：「畢卡索的藝術我左看看右看看都不懂，甚至有些荒誕不經，到底美在那裏？」這樣的問號似乎不是少數。我不禁驚訝於一般年青人對這個世紀美術的認識程度。

如果我舉出一幅文藝復興時代的繪畫作品或是希臘時代的一件雕刻，毫無疑問的，沒有人會說它不是藝術，而且齊聲讚美其豐富細膩的描繪手法，十九世紀晚期的印象派及後印象派更達到了賞心悅目的巔峯，梵谷、塞尚都是大家耳熟能詳的美術大師，不但愛好關心美術的人知道，連平日甚少接觸的人也能琅琅上口。

但是一旦進入二十世紀後，似乎人人都傻了眼，除了畢卡索之外，還有千百種藝術潮流，在短短八十年內蜂起，而大家對立體派、達達、普普、新寫實等新潮字眼感覺是既模糊又遙遠。似乎二十世紀的美術在時代上與我們較缺少歷史距離，反而產生了種種無法觀其全貌的痛苦。因此如何開始欣賞現代美術將是很切要



的工作。

影響二十世紀藝術的最大力量是科學快速的發展，戰爭威力的恐怖，及心理潛意識的發掘。因為科學不斷的發明已改變了人類對物質世界的傳統知識，帶給人們新的視覺和感官的經驗，例如高速飛行、快捷傳播媒體、顯微鏡及望遠鏡下的世界、太空科技下的新造型等等，都打破了以往定型的觀念，也連帶使我們對自己懷疑、對宇宙懷疑，而缺乏安全安定之感。對事實發生疑問，也就使藝術跟着這些思潮，再再表現出人們內心深處懷疑多變的特色，而戰爭所反映出社會劇變的情景也是前所未見，加上以往避而不談的心理學問題被揭開後，人類所領受的自然是一片新奇的景象。

偉大的超現實主義畫家保羅·克利說：

「我們以往慣於只描繪可見的世界，……現在我們則表現可見世界的一種實象，也就是說其它潛在現象的數目遠超其數。」

克利的畫正可以說明他的這種觀念，（圖一）是他很具盛名的一幅作品，鮮豔的色彩、充滿兒童想像力的造形、精靈般的圖案都在在引人進入另一想像夢境般的世界。

畢卡索之所以成為二十世紀的大師就在於

他首先將實相世界完全打碎，以各種空間、平面的組合構成首次的現代藝術運動，我們稱之為立體派。（圖二）就是他分析立體時期的作品，人物雖仍可看到輪廓，但已由破碎的圖案組合而成，與畢卡索同時還有許多畫家也同樣開始尋求各種色彩、形式、或材料、風格上的重大革命，例如馬諦斯就將色彩全面解放，他用色之大膽前所未有，（圖三）。另外音樂韻律的靈感也給康丁斯基抽象畫的意念，啓開抽象繪畫的先聲（圖四）。第一次世界大戰之後，受戰爭殘酷、物質缺乏的影響，遠達主義興起，各種現成物品（Ready-made），都具諷刺意味，（圖五）。當然弗洛伊德的心理學出現後，各種針對心理現象而產生的繪畫更大行其道，（圖六）。至此二十世紀繪畫風貌已可略見端倪，也就是順着時代、思想、造型的急劇變化而產生各種風格迥異的流派。

除了繪畫外，雕刻更在二十世紀有了幾千年來的第一次新風貌，自從羅丹的那件「斷了鼻子的老人」將自希臘羅馬以來的人像理想打破後，雕刻就進入一個全新的境界，新的空間

觀念，新素材的運用，新的機動觀念，都使二

十世紀的雕刻成為表現時代新精神的最佳媒體，因為二十世紀正是各項工業技術真正起飛的時候，鋼鐵、塑膠、玻璃、壓克力、紙……都可以成為雕刻的材料，而且在裝上馬達、燈泡後，雕刻已成為千百種不同的變形。（圖七）

現代建築從包浩斯建築設計學院的改革以來，也進入展新的一頁，當然我們觸目所及的高樓大廈都是二十世紀之後建築上最大的成就。此外新的材料、新的空間觀念都令人耳目一新，雪梨歌劇院就是一個很好的例子。

現代美術還有一更大的特色在於藝術的混合性，藝術家為了表現某種觀念或意識，所以使用各種不同的媒介，互相混合在一起。雕刻繪畫、攝影均不分彼此，例如地景藝術、人體藝術等等都不能分門別類了。都只是表達的方式而已。（圖八）

身為一現代人，聲光所傳播的知識已充塞我們四周。對於造型的訓練影響了我們要求環境、景觀、市容的能力。若我們國民沒有造型的基本素養，如何控制商品的品質、建築外觀及內在的選擇、市容景緻的要求？而一般國民



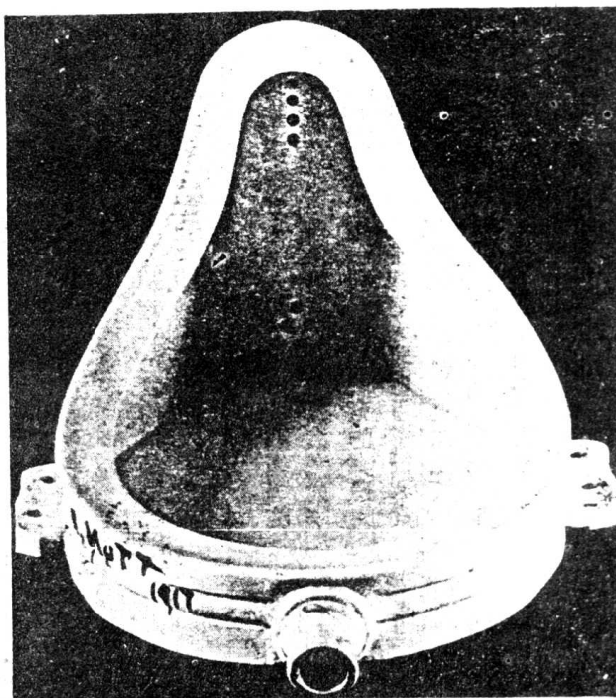
對造型的要求不高，設計師們也就迎合大眾口味，如此惡性循環的結果當然是一個髒亂的臺北。

二十世紀的藝術當然也有其恐怖的一面，走極端的藝術家們不惜以各種醜惡的手段來表現他們所謂的藝術，前不久一位韓國藝術家為拍攝人在至痛下的情景而將其女友以毒藥毒死

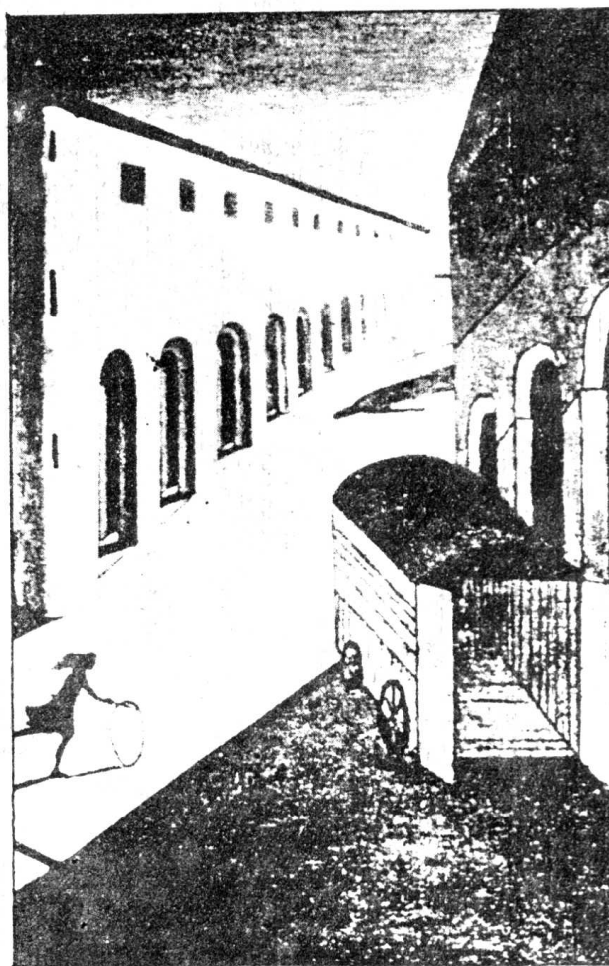
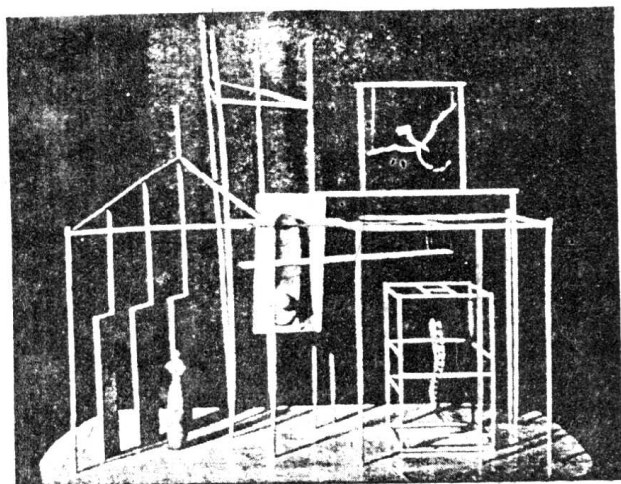
，這種「可怕的藝術」我本人是不敢恭維。藝術的定義在於「以某種形式與人們溝通的方法」，像這種溝通的手段真是過於血腥。另外六十年代也有許多嬉皮做各種怪異的「表演」，稱之為藝術。總而言之，二十世紀的藝術家不再完全附庸於僱主的意志下，而能發揮他個人的想像力。他們最看重的可能只是表現的過程

，而非結果。這一切都使二十世紀的藝術有了特異的風貌，我們欣賞二十世紀的藝術，一方面缺少時間的距離，深怕被它迷惑，一方面又禁躍躍欲試能參加創作的行列。我想不論抱什麼樣的態度，能開始具體的了解它是最重要的課題吧！

圖五



圖七



圖六

圖八



(原裁：幼獅〔台〕一九八四年二期一八——二二頁)

祖國台灣的書畫藝術一瞥

□吳步乃

台灣省的中國書畫是生長於祖國母體上的一株分枝。

遠在明代，當先人收復台灣，草路藍縷

地開拓這個寶島之時，就把中原的書畫藝術傳入台灣。三百餘年之間，代有佳構。明清兩代台籍畫家傳世者就有林朝英、莊敬夫、黃本淵、張朝翔、林覺、李如苞、王獻深、謝彬、許南英、施士浩、蕭聯魁、朱承等多人，福建詔安人謝琯樵對台灣國畫影響甚大。日本侵略者佔領台灣之初，中國畫的傳授尚仍依舊繁衍不絕，如林玉山、郭雪湖最初都是研習傳統筆墨的。後來，日本侵略當局，強制推行異族文化，意圖消滅中國文化，遂人為地造成了台灣繪畫的一個斷層，及至台灣光復之後，才重新接續上祖國文化傳統。一九四五年後由大陸遷台的國畫家甚多，又得其提倡、傳授，便有今日台灣省國畫界的繁盛局面。據一九八二年台灣「千人美展」介紹，參加中國畫部分展出的有四百六十二人，參加書法部分展出的有二百九十八人。可見台灣同胞對祖國傳統藝術愛好之深與傳習之廣。在台灣國畫畫壇上，卓然成家者不少，且尤多青年才俊，這是一極可喜的現象。這裏也只能選介極少的一部分，僅能窺其一斑而已。

台灣中國畫界的發展、演變，使它形成一些獨有的特質，我以為有這樣四點：

首先，台灣的國畫雖受到侵略者的鎮壓和摧殘，但由於人民的愛好及無數忠貞之士的維繫，終於不致湮沒，顯示出了很倔強的生命力和土壤之深厚；

其次，今日台灣的國畫家大胆地吸收和融化了日本及歐洲現代繪畫形式、技巧，為發展傳統藝術作了許多新嘗試；

第三，由於台灣所處的亞熱帶氣候和山川風貌，它需要畫家突破傳統技法，另創新的筆墨去表現，有助於克服保守之心；

第四，由大陸去台的國畫家，各省籍都有，有不同的師承，風格多樣，品種齊備，可以兼容並茂，有利於互為借鑑。

由於有了以上四點，台灣省的中國畫是有着良好的發展基礎，如能善加利用和引導，其新成就當可預期。

最近幾年，祖國大陸與台灣的國畫界，通過傳播工具的媒介，已稍有往來，我們期望這種交往不斷擴大，台灣國畫界可以從母體上接受深厚傳統的乳汁，大陸國畫界也可以從台灣國畫界吸收一些新鮮的營養，而共同促使母體文化更加的茁壯、繁榮。我們將分期介紹台灣省中國畫畫家及書法篆刻家之作，以利祖國海峽兩岸的藝術交流融匯。

（原載：文汇报〔港〕一九八五年一月一三日第一三版）

美術家談創作方向

本刊記錄

六月份是美術界的旺季，許多旅居或留學海外的藝術家陸續歸國。新開幕的福華沙龍曾召開一次討論會，針對每位藝術家的創作方向，彼此交換意見，尤其是東西方藝術傳統的認同問題，展開中肯的討論。

師大教授王秀雄表示：中國藝術從清朝開始，便進入低邊時期，有部份知識份子認識不清，以為歐美國科學發達，文化也強，產生了我們的文化自卑感。經過百年來的發展，雖然建立了自信心，但在目前新潮流的衝擊中，中國畫家更要認清自己的立場，建立自己的獨特風格，否則，見風轉舵，是我們畫壇的隱憂。不過藝術創作的路子條條道路通羅馬，希望每位中國藝術家，都能開展各自成功的道路。

致力於陶藝的邱煥堂則謙虛的說：我創作的經驗比較偏向自己的興趣，早期曾嘗試利用古代銅器的饕餮紋、鼎的三腳造形來做。但後來發現陶還是陶，要針對它的特性才是。慢慢發現陶藝很適合做噴水池的雕塑造形，水和土的感覺很好，希望能繼續發展下去。

曾經推動國內版畫最有力的廖修平，語重心長的說：我致力於版畫的創作較多，而且長年居住美國，更能體會出身處異邦的藝術家所擔負的責任。幾年前歐美流行超級寫實主義，不仔細體會，是分不出美、法兩國所寫實的不同，一冷一暖，技法相近，題材卻不同。但是傳到臺灣以後，便成為鄉土寫實，背上了文化包袱，就完全不是那麼一回事了。而現

在新興的「新意象」畫風，有人又有趕搭車子的觀念，如果不是很清楚的認清自己，很容易迷失在潮流之中，無所適從。流行潮流來的快，去的也快，一直要追潮流是很累的事，我的創作寧可不尖端而落伍，也要有個人的風格。

國畫家鄭善禧表示：現在是民主社會，自由創作，沒有畫派，只要發現了美感之所在，大可放心的去畫畫。

剛剛從美學成返國的袁金塔感觸最深，他說：我面臨的問題正是中國畫的問題，在美國求學時一直在自我感情與民族感情中思索，現在則往尋根的方向前進。目前的心得是掌握中國的東西，但是要用世界的語言來表達，不要偏頗，更不要盲目的跟隨和一味的排斥，

我覺得中國繪畫前途是大有可為的。

現為國立藝術學院專任教師的董振平說：我在美國參加畫展時，同學們很少知道這是來自東方畫家的畫，我自認作品的內在追尋形而上的層次，多少是有所不同的。回國後更覺得本土藝術家需要反省，既要反映時代意義，又要啓發未來的方向，確是不容易，文明是往前進的，如果墨守成規就永遠不會進步。最近看了幾個畫展，感觸很大，例如美國現代紙藝展，利用東方造紙術來做，陳世明的個展也有東方的特質，材料更是中國的傳統東西，自然產生一套理念來；另外「八四新圖式展」中的新觀念、新作風，有很多歐美畫家的影子，這是完全不同的形態。

藝術並不限定什麼方式，只要熱誠、努力，不斷嘗試，模仿得透澈就有新東西出現。

年輕水彩畫家楊恩生肯定的表示：我認為從藝術史、思想史、技術史中去追尋、思考，終能達到個人的風格。我們正處於農業社會步入工業社會的過渡時期，還不算大都市的物質文明，歐美新的畫風無論如何影響，也只是表面的模仿，反映別人的環境罷了。基本上國內藝壇自然主義根深蒂固，我們的新藝術要從這裏發展。專事水墨畫的程代勒有另一種見解：我對未來的藝術是否一定走上世界性很感懷疑，我要追求的是純粹中國的，電腦一定曾通行世界，我認為任何一種技法都會因時代而轉變，文人畫會一直進化，仍值得去追求，新不就代表進步，不值得我個人去追求。對美學頗有研究的年輕畫家

張振宇表示：藝術的定義因人而異，每個人要先確立人生觀之後才有藝術觀，如果藝術家只為玩弄感覺而不真誠，那麼格調就低，並不是好藝術。目前年輕畫家都在摸索，但是沒有一流理論家，所以沒有依據，十分徬徨，同時要多關心自己，不要太關心別人的好壞，要反映自己真誠的心態。

最後王秀雄表示：一個畫家如果沒有感動性，只是模仿前人的感覺，那麼這是一種殖民地的畫家，雖然藝術沒有先進、後進之分，但是堅守傳統或盲從跟隨都不是好現象，我們要多做反省，慢慢地才會有適合我國藝術發展的方向出現。目前沒有結論，希望所有的藝術家能為明天的藝術遠景而播種和耕耘，讓美好遠景早日來到。

（原載：藝術家（台）一九八四年

一九卷三期四四—四五頁）

江蘇盆藝——清韻流泉。



（原載：中報（港）一九八五年二月二十六日第一〇版）

找回失去的真樸

與王季遷先生談中國畫

●管執中

●前言

王季遷先生，又名己千，是旅居美國的中國著名畫家兼收藏家。王氏因得多親中國歷代名畫真蹟的機緣，朝夕神會，故不但對中國繪畫的精神內涵，有其深切的體悟，即對中國繪畫的形式和技巧，也有獨到的心得。唯其如此，所以談起畫來，較之一般論者，更能鞭辟入裏而且取譬生動。去年六月下旬，王氏趁其在史博館舉行個展之際，相約兩度晤談，因而深知王氏對中國繪畫藝術具有精闢獨到的見解。如能公諸中國畫壇，必有助於對中國繪畫的反省與前瞻，故特商請當時在座的王仲蘭小姐（目前正在美國安娜堡（Ann Arbor）密西根大學研讀中國美術史）把當時談話的錄音整理成文，以供關切中國繪畫藝術

前途的同道參考。

●撥開源頭 引出活水

管執中：近三十年來，國內外的中國畫人，都在談論中國畫求新求變的問題，散見於報章書刊的相關論述也是不少，大家見仁見智，莫衷一是，甚至有人只提出些見樹不見林的枝節問題。王先生所見名作真蹟甚多，體驗亦深，必有一些新的見地，提供給年輕畫家作學習與創作的參考。我想先向您提出一個歷史的問題：

中國藝術從先秦發展至今，因為受到文化、風俗、社會、經濟，乃至地理環境的複雜影響，因而產生了漢、唐、宋、元等各期不同的藝術風貌。我想先請王先生就中國繪畫風格的流變與時代背景之間的關係作一概述。

王季遷：宋以前的繪畫，和社會有很密切的關係，漢墓、漢碑、壁畫等等，都是表達社會生活的情態；有畫皇帝出巡侍從跟隨的，有畫漁樵耕讀的；就如同文學的記事一樣，繪畫也是在記載史實。一直到唐宋五代，才發展出純粹為了欣賞而作的繪畫。如范寬的山水，並不是為了某種實用的目的，而是要把山水獨立成為欣賞的對象，畫出來讓大家欣賞；其他如畫牛、畫馬等，也都是為了欣賞牛或馬才畫的。上古時的藝術都是在為人類服務。一直到了唐朝，繪畫這門藝術，才發展到獨立成熟的階段，以致促成宋代繪畫的高峯。我們現在所見到的漢畫，在筆墨技巧上只是個剛剛起步的階段，直到漢朝以後，筆、墨和書法，才形成一種相屬的關係。

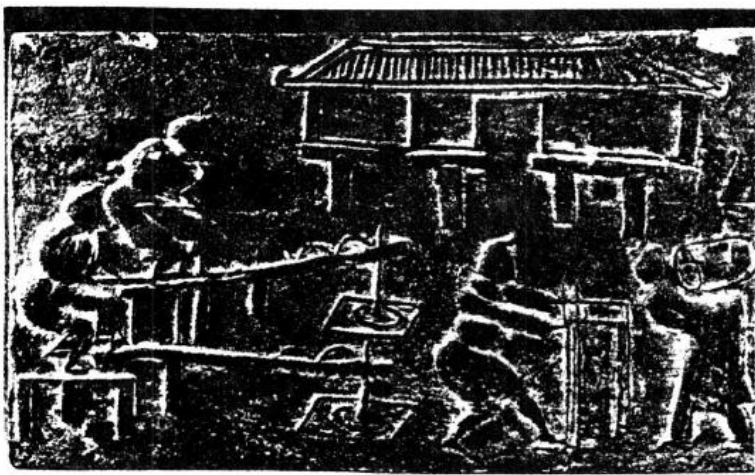
管：談到漢畫，使我想到一些近年在大陸出土的漢代文物資料。漢代繪畫的造形、色彩和表現力，真是活潑生動極了，在那些拙樸、粗獷、自由的作品裏，躍動著原始的生命力。它們真是迷人！照著漢畫那樣發展的情形來看，中國繪畫藝術，應該發展出活潑生動的多樣面貌才對，然而不然，它卻演變成了今天這種系統化、單一

化的形式，實在是令人嘆息！

剛才王先生談到，唐代繪畫發展成爲一種獨立性之後，使促成後來宋代山水畫高度發展的見解，是不容置疑的。但是，我想進一層問，中國繪畫從實用、記載的觀念，轉變到欣賞的觀念，除了外在的生活因素，還有什麼內在的因素呢？譬如說儒家和道家思想的影響。以我對藝術的態度

來說，我認爲既談藝術，繪畫藝術的本質，是應該重視純美的價值的，美是絕對的，美就是美，沒有什麼別的東西可以替代；可是，站在儒家的觀點來說，美是不能離開道德和實用的範疇的，這也許是我自己的偏執。依你看，儒家的美學思想，對中國繪畫藝術的發展，是不是有著負面的影響？

▼後漢春米畫像磚，高二八·一公分，長四七·六公分，四川彭縣出土。
▲後漢製鹽場畫像磚，高四一·二公分，長四六·五公分，四川楊子出土。



王：我想儒家思想的內容，大部分偏重在實用的方面。一般地說，藝術追求的是直、善、美，而儒家所講求的則是善、是真、美祇是附屬的部分。例如「樂」「易」所談的音樂，爲的是要陶冶性情，教人向善，並不是要探討音樂的美。

管：老莊思想應該可以彌補儒家對美的忽視吧？

王：中國繪畫後期，受到道家思想的影響很大，不過，並不是說老子的思想直接影響到繪畫；按照老子的說法，連美都要拋棄。其實，老子並不是不要美，而是那時候處在亂世，大家都重功利，老子就反過來要大家重自然，自然裏就有大美。「美是人自己去找來的，而不是別人要你去找出來的。」這是老子思想的一個根源。

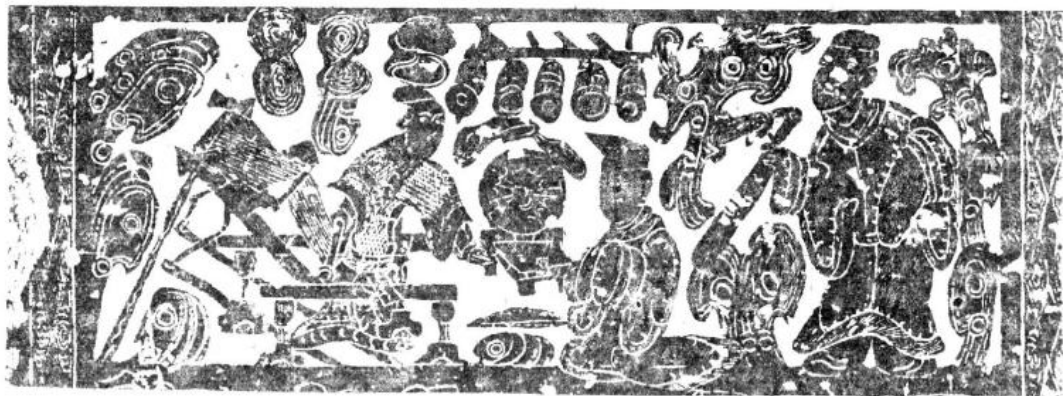
道家講自然，范寬的山水就是畫自然的東西；問題是，他的畫爲什麼不像真的山水？在西洋畫中的風景，都是講酷似逼真，但是中國的寫實，並不是照真實的畫，

這其中主要的道理，還是我前幾天跟你談的：中國畫裏的「筆」是一種「唱」的藝術，范寬就是用「筆」把山水唱出來，而不是說出來；也就是說，中國人是把真山水美化了之後，加上一個故事，再把它「唱」出來。因此，我們看中國畫，除了瞭解它的故事之外，就在於欣賞筆墨，就像看外國歌劇似的，不但要看劇情，也要聽它的唱腔。中國畫始終沒有脫離這種情境。王：剛才我們談到儒、道思想都對中國繪畫有著某種程度的影響，那末，唐宋時代的山林文學，對繪畫產生了什麼影響呢？王：漢唐時代的繪畫，和文人沒有什麼直接的關係，宋以後，則受到文人很大的影響。文人作畫，可能比一般人好一點，但文人並不是一定就能畫好畫，因為繪畫的基礎，並不在於是不是文人，就拿前清來說，小孩的畫，每一筆都像文人畫的模樣，這種畫並沒有文學性，外國人是欣賞小孩的畫，他們並不講求什麼文學性，所以我認為，藝術創作，並不一定要靠文學素養。比如說，寫字和畫畫，會寫字的人雖然也照樣能畫畫，但未必懂畫，他們看畫，實際是在欣賞畫面上的詩文和書法。為什麼外國人喜歡欣賞小孩子的畫？就是因為小孩，的畫裏，沒有濃厚的真樸；這種真樸，實在就是藝術的本質。

● 真樸技巧 懷素抱璞

管：你談到藝術的本質，使我想起了不久前，歷史博物館辦的一次青唐石雕展，那種樸素、明潔，透露著內在光華的作品，看了真是使人感到震驚，可是，像那樣偉大的作品，連一個作者的名字都沒留傳下來。這一事實，充分反映出一個問題：長時期被士大夫壟斷的知識分子至上的中國傳統社會勢力，幾乎扼殺了中國民族藝術的根苗——形真質樸的民間藝術。談到這裏，我想再一次重複前年對你說的那種感想：宋代的院畫，固然為中國繪畫藝術建立了規模，但同時也留下了藝術發展的侷限性。不知王先生以為然否？

王：這個問題，簡單地說，就如同宋瓷的鈞窯，那時作品已是極好的了，但如同宋畫一樣，發展到最高峯的時候，就開始走下坡。王羲之的字也是這樣的，大家都在往好的方向走，都在追求完美。這種情形，東西方都是一樣：漢代藝術還是樸實的，唐代就有點帶巧；西方的米開朗基羅、拉斐爾也都是有點帶巧；拉斐爾的成就，就好像宋代繪畫的巔峯。但是我覺得非洲藝術比拉斐爾的好，因為它更真更樸也更美，這是近代人的新發現。回頭來說，宋朝人認為的好畫，還是止於筆墨形式上的好，是看得見的好；元朝的畫，就把宋人這種藝術觀念推翻了，轉而尋求樸實。例如趙孟頫的作品，他前期學五代，學北宋



後漢 紡織圖畫像石

的畫；因為五代的畫，較之南宋馬遠、夏圭的畫更為樸實；還有元代的王蒙、黃大痴等人的畫，也都很講究樸實。這是繪畫上的一種進步。所以我認為：要成就好的藝術，就在於技巧到達高峰的時候，還能再轉回來，回到藝術的本質上來。

管：老子所說「無巧之巧，方為大巧。」這句話，是很值得許多畫家咀嚼深思再三的。

從中國美術發展歷史來看，中國繪畫原是一門十分活潑生動的藝術，但是，到了明清之後，就很明顯地給僵住了；藝術變成一種艱澀的知識，甚至變成一種複雜的模式，而不再像秦漢唐宋那樣，從生活情感或思想中激發出創作家的真性來。假如真是這樣，這是不是又因為受了院體畫的影響呢？誠然，我們不能不承認宋代繪畫為中華民族建立了莊嚴、崇高、豐富、壯麗的藝術偉業，但是，我們也不能不承認，一個優秀匠人的作品，也會給我們帶來生命的喜悅和親切的感動。假如我們真心關注樸實的民間藝術情感，就不難從古代遺留下來的雕塑、石刻、版畫、器物乃至於廟堂、衣物文飾之中，發現敦厚純真的樸拙之美。可惜的是，這種反映生命情調和生活情態的民間美感，並沒有給轉化、提昇、消融到中國繪畫藝術的體系裏去。這也許是使中國繪畫喪失活力陷於困局

的原因之一吧。

王：我想，你的看法完全是現代藝術以來新的看法。西方藝術家就喜歡非洲藝術、墨西哥藝術，還有古代的希臘和中國藝術，就是你說的這個道理。但中國一向是探中庸之道，比如說，在王羲之以前的書法，完全是民間藝術，包含了「能」和「拙」，在一起，到了王羲之的時候，就是「能」多「拙」少，認為字寫得「漂亮」就是好，在能力上這是進步了，但我卻覺得這是藝術方面的退步。其實，中國好的藝術家，有智慧的人，還是把「能」和「拙」聚在一起的。我們看看歷代的書畫家就知道，凡是沒有同時包含「能」和「拙」兩個因素的，就不能成為傑出的藝術家。拿顧愷之來說，現藏大英博物館的「女史箴圖」，就是同時含有「能」與「拙」兩種成分在內的作品。

我們還是拿寫字來比說吧：蘇東坡和黃山谷的字，比起王羲之來，是進步了；王的字，百分之八十是漂亮（能），百分之二十是不漂亮（拙），蘇黃二人，就把這種情形給倒轉過來，寫出有民間味道的，有重稚趣味的字，顏真卿也是這樣，他們都是中國書法史上的大家。直到中期以後，中國的書法才慢慢走上壞路子，如趙松雪和宋畫院的一些院畫家，都是逐漸引導人走上「能」的道路。

事實上，中國畫的發展，和書法發展的情況差不多。早期的山水畫也是很樸拙的，本有民間藝術的成分的。一個好的畫家，雖然也有民間藝術的技能，可是他們不表現出來，只表現一個「拙」字。總之，中國好的藝術品，始終包含著一個「拙」字的。

管：「拙」固然是一種好，但我覺得也有真拙和假拙之分。我們常見時下中國畫裏，也有不少有「拙」的味道，可是他這種「拙」是從古人作品裏「複製」出來的，不是他自己從對象裏體驗出來的，我認為那是一種仿造的假拙。可是純粹從技巧方面來說，也不能說這種「複製拙」毫無道理。你的看法呢？

王：從元畫以後的中國畫都沒有進步，講「拙」的方面，沒超過宋朝，講「能」的方面，又沒超過宋朝，這都是因為創作面的範圍不夠廣，所以老是那一套，總是畫山水、人物，總是把宋朝和元朝作品裏的東西搬來去，儘管每個人的作品，也有一點兒自己的小面目，但還是比較下層的。不過，筆墨好、風格新的畫家還是有，像八大、石濤就很厲害，他們懂元朝筆墨的「拙」，又懂宋朝筆墨的「能」，他們打破兩者而得其中。所以八大和石濤的作品，是很鮮活、很現代的，真的是氣韻生動。



●中國繪畫容否抽象？

管：中國畫裏所講求的「氣韻生動」，雖然有過許多文字詮釋，但嚴格地說，它實在是一種抽象的意境或意味，是傾向於形上精神的。這正是中國藝術中的美感特質，但這並不是說西方藝術就不重視作品的精神性，而是在兩相比較的情形下，中國繪畫更着重於作品的精神內涵。可否請王先生從這個論點，談談中國繪畫的思想基礎？

王：我覺得中國繪畫從來沒有像外國那樣「現實」過。西方藝術一直是從「現實」中出發，直到現代繪畫運動開始，才從現實中脫身出來，雖然欣賞的角度有了改變，但總的來說，西方藝術仍是在現實中翻轉。不過，從某一方面說，中國繪畫本來也是「現實」的，在宋以前，漢唐的東西都是現實的，比如墓畫、壁畫等，都具有現實的目的性，直到宋以後，因為一方面受到道家影響，一方面受到中國固有抽象觀念的影響（中國在商周時代發展出來的文字，已有抽象的意境）才逐漸脫離了現實。所以，中國畫裏的抽象可以說是有意義的抽象，而西方則是偶發的抽象。

不過，我常常想：「抽象」這兩個字的意思到底是什麼？所謂「抽象」，一定是要先有了象才能抽其象；例如中國文字，便是從現實世界裏造出來的象。

管：「抽象」觀念與中國畫關係這類問題，大家也談過不少，一般地說，認為中國繪畫是一種「抽象化」的繪畫（更多的人認為是「象徵主義」的），不是絕對的抽象畫，換句話說，就是運用抽象的手法和思考方式來處理繪畫素材。像中國的詩詞或哲學思想，都是很抽象化的。中國畫是中國文化的一環，自然免不了要受到這種抽象思想的影響。

王：中國藝術有抽象觀念，西方藝術也是有的。譬如說，希臘早期的石雕，現在看起來，仍是一種相當現代的雕刻，那時所具有的抽象意味，到後來反而消退了；中國藝術也是如此，可以說全世界都是如此，也許這是原始民族的一種本質。但是後來的變化卻大大不同了。希臘的雕刻，後來發展到和真人一樣，而中國雕刻，卻從來沒有到這種地步。這是因為中國的抽象觀念重。譬如上古的銅器，中古的書法，都是中國很早就着重的抽象觀念的東西，外國就很少有這種早期的抽象藝術。我想，在歷史的初期，人類的本性都是很相近的，後來因為受到歷史上的各種影響，就「習相遠」了。

管：既然在中國藝術裏有那麼濃厚的抽象觀念，為什麼中國沒有發展出一種純粹抽象的繪畫形式呢？

王：我們必須先澄清一個問題：什麼是抽



▲北宋 江參 林密積翠圖卷
◀元 倪雲林 筠石喬柯圖



象？什麼是具象？所謂抽象，是不是畫一個花瓶時，要把瓶子的「意思」畫出來，還是沒有瓶子的樣子（形象）才算是抽象？

管：簡單地說，抽象的意思，應該是「抽其共象」。比如說，一塊堅硬的白石頭，它除了自身的質素外，還具備了堅固和白色兩個條件。但光是「堅」或祇有「白」，並不代表這塊石頭；反過來說，石頭也並不一定都具備有「堅」和「白」的條件；再說，「堅」和「白」也都是有其自身的存在意義。所以，一塊白色堅硬的石頭，只是石頭的殊相，不能算是一塊「真」石頭。可是，當我們把所有石頭的共象融在「起」的時候，就不見了個別石頭的原形。這就如同我們把花的共相畫在一起的時候，反而認不出它是一種什麼花來；可

是，這朵「無以名之」的花才是最真實的花。乍聽起來，這好像是一種詭辯，但我卻認為它是轉化繪畫素材很好的抽象的思維方法。（辭源上對「抽象」一詞的解釋是：就多數事物，抽出其共同之點，綜合之而成一觀念，如是之心意作用，謂之抽象。）

王：那麼，到底有沒有「象」呢？如果沒有「象」，就不能說是抽象。

管：當然是有「象」的，只是它不是我們所習見的「象」罷了。這有個很好的例子：我們不是常說「白雲蒼狗」嗎，無心的白雲經過文學家這麼一形容之後，大家一看到白雲，就會聯想到蒼狗或什麼的。但我們想想，白雲在還沒有被賦予「蒼狗」的意象之前，它本身已經就是一件很美的東西了，只是沒有名字罷了。這無心又無名的白雲，豈不正是老子所說的「無以名之形」嗎？這種觀念，實在可以解決許多藝術創作上的問題，但在中國藝術觀念裏，卻缺乏這種「絕對的美感」。

王：不過，我還是認為這不是抽象，而是「無象」。我現在畫的山水，就是無象觀念的一種變化，是利用宣紙折皺了之後再畫，這也是「無象」的東西。

從另一方面說，中國人從來沒有徹底講過美學思想。在我的觀念裏，藝術家造的花瓶，不一定是拿去插花的；就像我的